العنوان:	الظواهر الدرامية في التراث الشعبي العربي وأثرها في مسرح الطفل
المصدر:	مجلة الكلية الإسلامية الجامعة
الناشر:	الجامعة الاسلامية
المؤلف الرئيسي:	البياتي، شوكت عبدالكريم مهدي
المجلد/العدد:	مج8, ع27
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	2014
الشهر:	شوال / آب
الصفحات:	131 - 166
رقم MD:	612352
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	IslamicInfo
مواضيع:	التراث الشعبي العربي ، الفنون المسرحية ، مسرح الطفل ، الظواهر الدرامية ، الدراما ، الوسائط التربوية
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/612352

الظواهر الدرامية

في التراث الشعبي العربي وأثرها في مسرح الطفل

الأستاذ المساعد الدكتور
شوكت عبد الكريم البياتي
جامعة الكوفة ـ كلية التربية

الظواهر الدرامية في التراث الشعبي العربي وأثرها في مسرح الطفل

الأستاذ المساعد الدكتور
شوكت عبد الكريم البياتي
جامعة الكوفة ـ كلية التربية

مقدمة:ـ

يعد مسرح الطفل أحد أهم الوسائط التربوية والترفيهية لما يحققه من تدعيم للقيم الإيجابية التي يتوحد معها الطفل.

ومما لا شك فيه أن هذا المسرح شغل العديد من المسرحيين والتربويين لما له من دور أساسي في التنشئة الاجتماعية والثقافية والنفسية، ولأثراء هذا المسرح تأليفاً وتأثيثاً وإخراجاً وإغناء عروضه الدرامية وتنويع مواده الفنية بالقيم الجمالية والترفيه لابد من الاستعانه بمجموعة من وسائل الاتصال بالظواهر الدرامية والأشكال التمثيلية ما قبل المسرح أو ما تسمى بالأشكال المسرحية الفطرية.

ومن المعلوم أن لكل شعب موروثة الشعبي والمجسدة بفنون الحكوانية والاحتفالية العفوية والطقوس والشعائر الدينية التي تتخذ أشكالا عديدة قد تكون ذات طابع طقسي ديني أو دنيوي أو أدبي فلكلوري.

وكل هذه الممارسات والفنون الشعبية تلتقي في خصائص مشتركة خاصة وأن هذه الأشكال والظواهر قد أفرزتها طبيعة الواقع العربي الغني بها. ومن الأهمية الإفادة من هذه الظواهر والأشكال التراثية في مسرح الطفل وتوظيفها من خلال رؤيا معاصره لتحريك الساكن منها ليكون لحاضر هذه الشريحة ضياءً ساطعاً يفتح الطريق نحو إيجاد مسرح طفل عربي معاصر.

وهذه الدراسة دعوه لمقاومة الأساليب الدخيلة التي تمسخ شخصية

الأطفال خاصة في ظل ما يواجهه الطفل من خطابات ثقافية غربية وبعيده عن أصالة ثقافتنا وعاداتنا وتقاليدنا الدينية والدنيوية في أفلام الأطفال الكارتونية التي تتسم بالعنف والحروب والتدمير وانتصار البطل بالحيلة والمكيدة.

ومن هنا كانت الحاجة لاستلهام التراث الشعبي والنهل من منابعه الفياضة لا ليمارس الفنان المسرحي حنينه نحو الإرث ولكن ليفرز ما يعانيه ويرغب في مشاهدته الطفل ويسقطها على معطيات التراث، وبهذا يمتد خيط التاريخ ليصل إلى الحاضر عبر أدوات فنيه تشحذ حواس الطفل المختلفة لتكون له مفتاح التعلم والتطور والترفيه ومن هذا المنطلق يكون التراث وسيله وليس غاية في ذاته، فهو الأداة في يد المبدع ليشكل بها أعماله في صورة معاصره ورؤية صائبة للواقع.

وتأسيساً على ما تقدم فأن مشكلة البحث هي التعرف على الأشكال والمضامين للظواهر الشعبية وكيفيه توظيفها في مسرح الطفل وفق الرؤية المعاصرة والتنشئة التربوية والترفيهية للطفل، انطلاقاً من دور الكاتب والمخرج المسرحي كمربي في المقام الأول.

وسيقتصر الإطار النظري على أبرز الظواهر الفنية ألا وهي:-

١- فن خيال الظل.

٢- فن القرقوز أو الاراجوز.

٣- فن صندوق الدنيا.

أهمية البحث والحاجة إليه:-

وتتجلى أهمية البحث من خلال الأيمان العميق بالتراث الشعبي العربي وبيان دوره من خلال المبدع المسرحي في تحقيق حاله من التواصل بين الظواهر الدرامية والأشكال التمثيلية التقليدية والتوظيف التجريبي الحديث من خلال

ما يحتويه من شخصيات وأماكن وأزمنة خياليه بجانب الشخصيات الأدمية والواقعية فهو يثير خيال الأطفال وينمي قدراتهم على التفكير بما يحويه من عناصر فنيه.

أهداف البحث:ـ

يهدف إلى الأتي:

١- كشف وبيان دور التراث الشعبي في التأليف والإخراج لمسرح الطفل.

٢- الإفادة من مضامين وأشكال الظواهر الدرامية في مسرح الطفل لما تحويه من قيم تربويه وترفيهية.

٣- لأفاده من الصياغة الفنية في القالب أو الشكل التراثي في مسرح الطفل لاسيما وانه مؤثر وقريب من وجدان الأطفال كونه نابع من تراثهم.

فرض البحث:ـ

يستند البحث إلى الفرض الأتي:

من الممكن توظيف الظواهر الدرامية والأشكال التمثيلية في مسرح الطفل برؤية مؤلف ومخرج مسرحي للأطفال معاصره تواكب التقنيات والتجارب الحديثة التي تجذب وتشوق حضور الأطفال ومتابعة عروض هذا المسرح.

تحديد المصطلحات:

التراث الشعبي:- يعرف بأنه (الدائرة الكامنة من الفكر والممارسات والأعراف والمعتقدات والطقوس الشعائر الدينية والاحتفالات الدنيوية والحكايات والأساطير والأغاني والرقصات والسنن التي تنتقل عبر الأجيال مكونه لمجموعة من الظواهر الدرامية والاجتماعية والأشكال التمثيلية) (ابن

منظور، ١٩٥٠، ١١).

ويعود المعنى لغويا إلى كلمة (الإرث) أي (ما ورث من الإرث). (ابن منظور، ١٩٥٠، ١١٢).

ففي حديث الدعاء (واليك مآبي ولك تراثي) (ابن منظور، ١٩٥٠، ١٠).

ويقسم التراث في معناه إلى ما يأتي:

١- المادي: الحرف والصناعات والهوايات والألعاب والأزياء والآثار والمنحوتات.
٢- المعنوي: ويشمل العادات والتقاليد والعقائد والأعراف والطباع والطقوس.
٣- الفكري: ويجمع بين المادي والمعنوي، كالأدبيات في الالواح الطينية، والأدب الشعبي وفنون المحاكات، والفنون الشعبية. (الحافظ الاسود،١٩٨٥، ٢٧١).

ويعرف الباحث التراث الشعبي بتعريف الاجرائي...... بأنه الذاكرة والخبرات الانسانية التي تحتفظ بكل اصالة الماضي بما ينطوي عليه من ظواهر درامية واشكال تمثليه فيها قيم فكرية واجتماعية وترفيهية مستمدة من شعور المواطنة عبر التاريخ صورتها موروثاتهم الادبية في حكايات وقصص وسير شعبية جسدتها ممارساتهم الاحتفالية في طقوس وشعائر دينية ودنيوية.

وهذا المنهل الشعبي يوائم في استلهامه بين الاصالة والمعاصرة لما ينطوي عليه من قيم وفنون جميلة ذات عناصر تشويقية في مسرح الطفل.

الإطار النظري:-

الظواهر الدرامية واشكالها التمثيلية في التراث الشعبي:

حضي التراث الشعبي بدراسات كثيرة في تصويره للعلاقات الإنسانية بما تنطوي عليه من جوانب اجتماعية وتربوية، جسدتها العادات وتقاليد والأعراف وصورتها من خلال الطقوس والاحتفالات الدينية والدنيوية لتأكد العلاقة الجوهرية بين التراث والفن المسرحي بوصفه فنا جامعا بين الفلكلوري والميثولوجي للمجتمع العربي خاصة وان موروثه يحتوي على العديد من الظواهر الدرامية والتمثيلية.

فقد وجد المبدعون المعاصرين في التراث مادتهم الأساس لأنه يحتوي على ثقافة شعبية ويدخل في تركيبة أي فن جديد له في المستقبل محطات مضاءة كبيرة، كمسرح الطفل. (ياسين،١٩٨٦، ١٨)

فقد تمكن التراث الشعبي ان يعيد وجوده في التجارب المسرحية المعاصرة للكبار والصغار، فالمبدع في كتابته التراثية - لا يعطينا التراث - كما ان من يكتب عن الواقع لا يعطينا الواقع، لأننا في الكتابتين لا نحصل سوى على الموقف أي موقف الكاتب من التراث او الواقع.

فشخصية جحا مثلا هي شخصية تراثية غريبة ومحببة للصغار لها في ذهن كل واحد وجود... هذه الشخصية لم يكن ممكننا الا ان يتعامل معها المسرح... فظهرت مسرحيات كثيرة بأسم جحا وحماره، وكلها اعمال تنطلق من النوادر الجحوية وذلك لإعطاء شكل ومضمون فكري وتربوي وترفيهي بعد ان فلسفة المبدع هذه الشخصية واعطى لوجودها ومواقفها دوافع منطقية خاصة وان هذه الشخصية تعيش في ضمير الشعب كونها اللسان الناطق باسمه (برشيد،١٩٨٤،١٠).

وليس ببعيد ميلاد ظاهرة الممثل العربي الذي يكمن خلف فن الحكاية بصفته حلقة الوصل بينها والمتلقي كونه خالقا لها بما يمتلكه من موهبة في الأداء الحركي والصوتي وخيال واسع مقنع وممتع لمتلقيه من الكبار والصغار، فضلا

عن احتواء حكايته قيم وعادات وتقاليد، سمات حاول مبدعو مسرح الأطفال والكبار توظيفها كون هذه الشخصية تنبض بالحياة وهذا ما وجده الباحث في مسرحيات عراقية عند الفنان قاسم محمد (شوكت، ١٩٨٩، ص٤٥).

وكذلك عند الفنان المصري يوسف ادريس مجسدة في شخصية (السامر الشعبي) الذي يقدم الفصول المضحكة بعد ان تتحلق حوله شخصيات لا تمثل ادوار بل تهيأ الفرصة لسخرية السامر ونكاته وقفشاته (ادريس، ١٩٨٠، ٢٤).

ويرى الباحث ان هذه الشخصية الموظفة بصيغة الحكواتي او السامر الشعبي فهي كانت تتفاعل مع الجمهور وتندمج في دورها دون استثارة انفعالا حقيقيا بل كانت تراقب انفعال الجمهور وشعور الجماعة وهي بذلك ألغت الجدار الرابع وجعلت من العرض احتفالية يشترك بها الجمهور والممثلين معا فضلا عن التلقائية والعفوية من الحركات والحوارات التي يضيفها هذا الممثل إلى النص أثناء ما يلمس تجاوب الجمهور. (برشيد،١٩٨٤، ٥).

ويرى الباحث ان هذه المشاركة من قبل الجمهور في اللعبة المسرحية هي وسيلة فنية يستطيع مبدعو مسرح الطفل ان يوظفوها برؤية معاصرة من اجل تحطيم الجدار الوهمي للمسرح التقليدي وإزاحة الفواصل بين الممثل والمتفرج واستخدام الإضاءة الفيضية والزمان الوهمي ليستطيع من خلالهما ان ينفذ إلى حكايات وشخصيات الاطفال التي تثيرهم هذه الاشكال وتجذبهم نحو العروض المسرحية الموظفة لهذه الأساليب الفنية.

ولا يفوتنا ان نذكر اهمية توظيف حكايات الف ليلة وليلة في مسرح الطفل وما تنطوي عليه هذه الحكايات من صور متحركة ومتغيرة فهي اصدق ارتباطا بالحس الشعبي لما تحويه من قيم تربوية وفكرية جسدتها نماذج لشخصيات واقعية وخيالية في لغة بسيطة وحبكه سهلة تجذب المتلقي لما فيها من دلالات

لأحداث ومواقف انسانية كانت سببا في ابقاء شهرزاد مع ملكها شهريار.

ولم يقتصر التراث الشعبي العربي على الحكايات والحكواتي بل تعداه أيضاً إلى ملاعب اللهو في الشوارع وعند الخاصة كمروضي القرود والسيرك والحواة وفرق المنشدين والمغنيين كما انتشر شاعر الربابة والتمثيل الارتجالي امثال (الاخباري) في العراق (خورشيد،١٩٨٥، ٩٩).

ويحتوي تراثنا العربي أيضاً على ظواهر درامية اخرى واشكال تمثيلية ناضجة مثل تمثيل واقعة الطف يوم استشهاد الإمام الحسين عليه السلام وكذلك فن (المقامة) للحريري والهمذاني حيث كانوا يصورون من خلال المقامات مشاهد للحياة اليومية بأسلوب فني فكاهي وبطريقة ساخرة ولاذعة.(محمد نجم، ١٩٧٧، ٦٢).

فضلا عن الطقوس والشعائر الدينية التي تقوم على الاداء التمثيلي الذي ارتبط بالطريقة التعبدية في تقديم فروض الطاعة للمعبود وتنمية شعور الفرد بالانتساب للجماعة والتجانس معها، هذه الاشكال تعد من طقوس الاحتفالية وتجسد من خلال الحركة والإشارة والتراتيل بكلمات ملحنة على ايقاع الطبول او الناي فضلا عن حرق البخور واشعال الشموع وسكب السائل المقدس على المشاركين لخلق صورة ذات اجواء مؤثرة. (تقي الدباغ، ١٩٩٢، ٣٠).

وهذه المحاكاة تتمثل بالطابع الفني المشبه بالأشكال التمثيلية والتي من الممكن ان تستلهم وتوظف لمسرح الاطفال وما يؤكد ذلك قول الفيلسوف الاغريقي ارسطوفي كتابه فن الشعر (ان اصل الفن هو المحاكاة). (هوايتنج، ب ت، ٤١).

ويزخر التراث الشعبي العربي ايضا بفنون المخايلة (كخيال الظل،وصندوق الدنيا، والقره قوز) وهي من فنون الشارع والمكان المغلق او البيت المخصص

لعروضها، وهي كانت بمثابة مرحلة بين فن الشارع وفنون المسرح وكذلك هي نقلة ما بين المنشد والسامر الشعبي والحكواتي وبين فن المسرح.

ولذلك حاول الباحث ان يسلط الضوء على فنون المخايلة كونها تعد البداية الاولى لممارسة مسرح الاطفال فضلا عن احتوائها اشكال ومضامين واساليب فنية اعتمدت الجانب التربوي والترفيهي والتنفيسي والجمالي المجسد من خلال النكتة وحركة العرائس واصواتهن المتوافقة مع الموسيقى والمؤثرات الصوتية التي تجذب الاطفال وتشوقهم لمتابعة عروضها.

١ـ فن خيال الظل:

الخيال لغة هو التشبيه والتصوير، وهو الشبه والصورة. ولما كان المحور في فن خيال الظل هو انعكاس الصورة أي انعكاس الخيال، فالأصوب أن يسمى (ظل الخيال) لا (خيال الظل) وقد عرف بالصيغتين ثم غلبت الثانية، ولعل موسيقى العبارة قد غلبت في التسمية (عبد الحميد يونس، ب ت،٥١). وقد سمى (شمس الدين ابن دانيال الموصلي) مصنفه الذي ضمنه تمثيلياته الظلية الثلاث أو باباته الثلاث باسم إحداها (طيف الخيال)".

حيث نسب الظاهر إلى الباطن وجعل أهمية البقعة المنعكسة على الشاشة ويأتي هذا تأكيداً لأهمية الظل لاسيما وانه الهدف الأساس، كما لو كنا ننسب مجهولاً إلى معلوم" (إبراهيم حماده،ب ت، ٨).

وقد كان لخيال الظل في القرون الوسطى العربية أهمية عظيمة، لأنه وسيلة ترفيهية وتنفيسية يوم ذاك. وقد اقترن بالهزل وبعض الأدب المكشوف. وخاصة في عهد المغول ولم يستطع أن يتطور أو يساير الزمن فانقرض في أوائل هذا القرن (عباس العزاوي، ١٩٦١، ٢٩٣). وفي بداية الأمر استخدم الأثرياء لاعبي خيال الظل في حفلاتهم مثلما كانوا يستقدمون كبار القصاصين

والمنشدين والمغنين. وحينما كثر المخايلون وتطورت ألعابهم وفنونهم أخذوا يجوبون القرى والأرياف وأحياناً المدن. ويقدمون عروضهم في موالد الأولياء والمناسبات الدينية والسياسية وفي حفلات الزواج والختان. والأماكن التي يؤدون فيها عروضهم هي المقاهي والحانات والأسواق إضافة إلى دور الأعيان من ساكني الريف أو الحضر وذلك أيام رمضان وحفلات النذور(عمر الدسوقي، ب ت،١٧).

وقد تعددت الآراء في أصل فن خيال الظل، فمن قائل انه من بلاد الهند. وان أقدم نص هندي يرجع أصله إلى الأدب السنسكريتي (تيرة جاثا) أي أغنية الراهبات. وابرز من قال بهذا الرأي أحمد تيمور (احمد تيمور،١٩٨٠،٢٢)

ومن الباحثين من قال بأصله الصيني. ومن الصين هاجر إلى بلدان أخرى (ابراهيم حماده،ب ت، ٣٥). وأول من كتب في خيال الظل هو (أبو الحسن علي بن محمد) المعروف (بالشابشتي) (توفي سنة ٣٨٨ هج - ٩٩٨ م) فقد قال نقلا عن دعبل الذي هدد عباده بالهجاء فرد عليه هذا " والله لئن فعلت لأخرجن أمك في الخيال "(الشابشتي، ١٩٥٣، ١٨٧) وورد في الهامش إن المقصود به (خيال الظل) وهذه العبارة من أقدم الإشارات عن هذا النوع من الفن.

ولابن دانيال الذي تقدم ذكره كتابه المعروف (طيف الخيال) الذي انتشر الفن على يديه وبتأثيره في أرجاء البلاد العربية. وأشار إليه جماعة من المؤرخين كابن شاكر والغزالي والمقريزي وابن إياس وغيرهم (المصدر نفسه،١٨٨).

ويرى (إبراهيم حمادة) إن عملية الزحف الظلي إلى العالم الإسلامي والعربي بدأت " أواخر القرن العاشر وأوائل القرن الحادي عشر حيث أمكن

بالتدريج تقديم مستويات ظلية محلية لها قيمتها الفنية بعد أن امتزج الوافد بخصائص التراث الاجتماعي العربي وتطبع بطابعه وصبغته واستقرار ملامحه الأخيرة أتاح له فرصة هضم قوميته " (ابراهيم حماده،ب ت،٤٥).

وان اقتران خيال الظل بالتنقل هو الذي فرض شكل هذا النوع من المسرح وجمهوره. وكانت هناك دور ثابتة خاصة به. ويصف الدكتور(عبد الحميد يونس) داراً لعرض خيال الظل في مصر، على شكل ردهة متسعة واحدة، والدخول فيها لم يكن بأجر، ولكن ينقطع التمثيل بعد التمهيد، وفي الاستراحة يدفع النظارة كل حسب طاقته، وهذه سمة يتسم بها الفن الشعبي التمثيلي. ووضعت المنصة والتي يمكن أن نطلق عليها المسرح، مقابل باب الدخول. ونصب حاجز يفصل النظارة عن اللاعبين، وقد شيدت عليه ستارة من القماش الأبيض الرقيق الشفاف وراءها مصباح كبير من مصابيح الزيت وتحرك بين المصباح والشاشة رسوم من الجلد مثبتة على قصبات، فتظهر ظلالها على الشاشة المواجهة للجمهور، ويقوم بتحريكها شخصان على الأقل ويعاونهما اثنان آخران لتبادل الإنشاد والحديث، وهم لذلك يلونون أصواتهم بحيث تلائم الشخوص والمواقف المعروضة وكثيرا ما قلدوا أصوات الحيوانات. نستخلص من هذا كله وجود مسرح ثابت أو متنقل لهذا الفن. وكلاهما يشترك مع الآخر في المقومات وطرق الإضاءة وعدد اللاعبين وتنوع الموضوعات (عبد الحميد يونس ص٢٧).

وموضوعات خيال الظل عبارة عن تمثيليات تصاغ صياغة أدبية، نثراً أو شعراً بالفصحى أو بالعامية. وتقترب في خصائصها من الكوميديا المرتجلة وتلائم الذوق والتفكير الاجتماعي السائد آنذاك. إذ يبتكر المخايلون نكات ساخرة ومواقف مضحكة وقد يحاكون الشخصيات الشهيرة المتطرفة السلوك والمعروفة في المجتمع. وتحوي مواضيع باباتهم على وخزات نقدية اجتماعية

للعادات والأوضاع العامة، وأحياناً تمادت في اشتقاق مواضيعها من المواقف المثيرة للضحك (ابراهيم حماده، ص١٣٣).

ولخيال الظل متخصصون في التأليف والأداء. ويضم من فنون المداح الشاعر ذا الرباب، والقصاص. وفيه من الحذاق الذين ينقلون بطريق غير مباشر فنون البهلوان ومروضي الوحوش، إلى جانب الرقص والغناء، ويحتوي هذا الفن على مقومات أخرى غير النص كالأدب الموسيقي والفنون التشكيلية كالرسم. وجمهور هذا الفن متذوق لمجموعة الفنون ويصدر عن إحساس وتفكير جمعي وذوق عام في وقت التمثيل وليس كأفراد متفرقين، والنظارة من الخلفاء والسلاطين ورجال العلم والأدب وصولاً إلى عامة الناس من الأطفال والكبار(عبد الحميد يونس،ص ٢٧). كتبت البابات للشعب وذلك للترفيه عنه وتسليته. وقد جعلت الظروف هذا الفن أن " يتوجه توجهاً نقدياً، لذا كان له تأثير آخر في الوسط الشعبي لأنه خير من يعرف الغمز واللمز. فكانت الظليات بحق من حيث الموضوع تعبيرا عن الواقع، فهي لم تهرب إلى عالم وهمي تعويضي كما في السير والملاحم الشعبية وبعض الحكايات، بل واجهت الواقع مواجهة صريحة وان كانت لم تقدم حلاً معقولاً، أو إنها لم تكن تعنى أصلاً بذلك (احمد العلبي،١٩٦٦،ص٥٠). لكنها كانت من ناحية أخرى ناقداً سياسياً واجتماعياً مباشراً تارة وغير مباشر تارة أخرى. وهي لم تعرض شخصيات نمطية تتوسل بالاحتيال في كسب معاشها إلا فيما ندر كالذي فعله ابن دانيال حين أنهى باباته بتوبة الشخصية الرئيسية. يبدو إن المؤلف قد عجز عن إيجاد حل ملائم لما عرضه في باباته فوجد في التوبة خلاصاً أو إعراضاً عن المفاسد.(سعد الدين دغمان، ١٩٧٣، ص٩٥)

وتقوم موضوعات البابات التي وصلت إلينا على شكل حكاية بسيطة

يلتقطها المؤلف من الحياة اليومية للناس من غير اعتناء بتكاملها، إذ ينصرف همه مباشرة إلى عرض مجموعة من النماذج والأنماط الشخصية وما تتصف به من خصائص وصفات. ولهذا تنتسب الظليات إلى عروض فن المحاكاة عروض المداحين والحكواتية الارتجاليين. في الوقت الذي لا يستطيع فيه المداح أن يقدم لنا أكثر من تقليد منظر ساخر، كما لا يجسر الحكواتي. أن يقدم لنا - إلا فيما ندر - نقداً مكشوفاً للأقوياء والأغنياء بينما نجد الظليات تقدم لنا عروضاً كاملة لعدد كبير من الأنماط الشخصية التي تتوسل الاحتيال في كسب معاشها بشكل ساخر، وتظهر لنا نقداً أكثر مرارة من عروض الحكواتي (يعقوب لانداو،ب ت،٥٤). لذلك يرى الباحث ان، ثمة سمات مشتركة بين فن خيال الظل وفن الحكواتي، تلك الظاهرة التي خلفها الاباء بأعتبارها موروث شعبي يحتوي على قيمة ثقافية وتربوية فضلا عن اعتبارها ظاهرة تنفسية وترفيهية تعتمد الحكي والمحاكاة. وبما ان الطفل يميل بطبيعته الى التعبير عن ذاته من خلال المحاكاة لذا يرى الباحث ان هذه الظاهرة تلعب دورا مهما في تنمية قدرات الاطفال الابداعية سواء من خلال التلقي او المساهمات الفاعلة في تقديم مهاراتهم الابداعية في فنون التمثيل خاصة لما هذا الفن من امكانية في تنمية قدرات الطفل العقلية والادراكية.

ومن هذه السمات ان فن خيال الظل والحكواتي يستهينان بالزمان والمكان استهانه كاملة في حكاياتهم ويؤمن خيال الظل بالقدرية المطلقة، وشأنه في ذلك كالحكواتي فانه يعتقد بأن ما كتب على الإنسان لابد أن يحدث فعلاً. فنرى (عجيباً) في بابة ابن دانيال المسماة (عجيب وغريب) ينصح الأدباء والغرباء من بني ساسان قائلاً: "وسيروا في البلاد وانصبوا الشباك على العباد، فالغريب مرحوم، والمرء يسعى والرزق مقسوم" (ابراهيم حماده، مصدر

سابق، ص١٩٧) وتحتفي مضامين الظليات أيضاً بالخوارق والجن والعفاريت، ويسرف في المبالغة والتجريد في البعد عن الاهتمام بمعقولية الأحداث أو التبرير المنطقي. ويختلف هذا الفن عن فن الحكواتي بعنصر الفكاهة الحاضر دوما باستخدام الجناس والقوافي والتلاعب اللفظي،.فهذا العنصر الفكاهي يحاول استغلال الحركة والصورة والنغمة والكلمة، بحيث تفرغ شحنة الشعور بطريقة تخيلية وبذلك يتحقق هدف التسلية والترفيه لدى الاطفال (عبد الحميد يونس ص٦٢).

ومن الطبيعي أن يكون للمخايلين رئيس يقوم على الإخراج وينظم حركة الشخوص ويربط بين سياق الأحداث، ولأنه كان في الوقت نفسه (المعلم) في هذه الفرقة التمثيلية الثابتة أو الجوالة، وعرف منذ القرن السابع الهجري بهذا الاصطلاح وهو (الرئيس أو الريس) وقد استعمل هذا المصطلح محمد بن دانيال. فهو يقول مقدماً لإحدى تمثيلياته بعد الاستهلال: إذا فرغ الريس من هذا الإنشاد أي الاستهلال يشرع فيما بنى وشاد، ثم ينادي يا طيف الخيال يا كامل الاعتدال فيخرج شخص أحدب، وينقض كالبازي الأشهب فيسلم سلام القادم، ويقف مطرقاً كالواجم، فيرد الرئيس عليه السلام (ابراهيم حماده،ص١٩٧).

ويبدو إن هذا الشخص هو الذي كان يقوم دائما بالاستفتاح أو الاستهلال، وكان يعرف أيضاً (بالمقدم) أي الذي يقدم التمثيلية إلى الجمهور، وقد يراد من المعنى المعلم. ويستخدم أيضاً ممثل حاد الصوت يقوم بالاستهلال، جمعاً لأنتباه الجمهور الصاخب.

ومن أمثلة الوسائل الفنية للمقدم ما ورد في بابه (طيف الخيال) حيث يصف هذا الفن وجمهوره وفي خيال الظل الجد والهزل بغية الترفيه عن المتفرجين، كما فيه جانب من المعرفة. يقول المقدم:

خيالنـــا هـــذا لأهـــل الرتـــب   والفضـــل والبـــذل لأهـــل الأدب
حـــوى فنـــون الجـــد والهـــزل في   أحســـن سمـــط * وأتـــى بالعجـــب
فـــأنظره يـــا مـــن فهمـــه ثاقـــب   ففيـــه للعرفـــان أدنى ســـبب

(ابراهيم حماده،ص١٤٤)

ومما يبرهن على إن الجمهور يدفع مبلغاً لقاء المشاهدة، ما تشف عنه البابات. إذ إن جمع النقود وسيلة ثابتة بعد التمهيد ويرى إنها تشبه الاستراحة القصيرة أو الفاصلة المخصصة للتأمل كما هو حال الفنون الشعبية التمثيلية. يقول المقدم:

ترجمتـــه طيـــف الخيـــال الـــذي   حكـــى هـــلالا طالعـــا بالحـــدب
مـــذاهب الفضـــل بـــه جمـــة   فنطقـــوه ســـادتي بالـــذهب

(ابراهيم حماده،ص١٤٥)

- ويشترك فن خيال الظل وفن مسرح الطفل بأسلوب المقدم وراوية الأحداث وتقديم الشخصيات (سعدالدين دغمان،ص١٠٥). ففي بابة طيف الخيال يتقدم الراوي أو المقدم إلى الجمهور قائلاً: " السلام عليكم أيها السادة، ودمتم في نعمة وسعادة، اعلموا إن لكل شخص مثال وقد قيل في الأمثال، انه يوجد في الإسقاط * على إن لكل اسلوب طريقة، وتحت كل خيال حقيقة، وفي الهزل راحة من كلال الجد، والنحس يظهر السعد، وقد يمل المليح ويحب القبيح... " (ابراهيم حماده، ص١٤٩).
- ومن السمات المشتركة بينهما، مشاركة الجمهور في العرض. ويمتاز في الظليات - كما أسلفنا -باستخدام اللهجات المختلفة فأضحى تعبيراً ورمزاً للشخصيات، وكذلك بإفساح مجال ما للتمثيل الصامت ومحاولة

إثارة الضحك بواسطة الحركات الهزلية (سعد الدين دغمان،ص١٠٦) وقد أسهم ذلك في توثيق الصلة بين الجمهور والمسرح يشترك المتفرج مع فن الظليات بالتعليق على الأحداث أو تبادل الحوار والنكات. وهذا النتاج المسرحي مليء بالتشويق وميسور الفهم من المتلقي فهو بمثابة مسرح موجه الى الاطفال.

- إذا كان تلاحم الكلمة بالحركة هو السمة المتطورة في مسرح الاطفال وخيال الظل، فانه في الأخير يتخذ أسلوباً مختلفاً " فشخوص الظليات يقتصر دورها على أداء الحركات المطلوبة، أما تقديم الحوار وإدارته فمهمة يتولاها أولئك الذين يحركون شخوص خيال الظل من خلف الستارة مؤدين بذلك نوعا من التمثيل الصوتي يحاول أن يكون معبراً، وأن يكون منسجماً مع الحركات المنعكسة على الستارة أمام الجمهور "(سعد الدين دغمان،ص١٠٧) (وهنا يكمن الاختلاف. فعند مسرح الاطفال يتجسد التلاحم بين أشخاص يتلبسون الدور المعني، أما في الظليات فيشخص من خلال الفن ذاته أي خيال الظل.
- الغناء والموسيقى يصاحبان مسرح الاطفال، كما يصاحبان فن خيال الظل إلى درجة الاندماج معه.

يرى الباحث ان هذا الموروث الشعبي المتجسد في خيال الظل يمثل البدايات الاولى لنشأة مسرح الطفل في الوطن العربي خاصة وانه نمط من انماط العرائس او الشخوص المتحركة. فكانوا يتمتعون ويتغذون بما يحتويه من اشكال ومضامين وافرة وجمالي والفكري والمعرفي والترفيهي مما يدعوا المبدعين من استلهام هذا الموروث واعادة صياغته عبر رؤى جماليه وفنيه معاصرة ترفد نصوص وخشبة مسرح الطفل واشكال جديدة قريبة الى ذهن الاطفال، كونه شكل يثير خيالهم ودهشتهم فضلاً عن الحوار البسيط المزوق

بتداعياته اللفظية والتي غالبا ما يتقمص شخصياتها الاطفال حين يشاهدونها بطريقة الايحاء او الاستهواء او المشاركة الوجدانية او الفعلية.كل هذه الوسائل تطهر وتنفس عن الطاقة المكبوتة الزائده عند الاطفال، كما ان ممارسة الطفل لألعاب الدراما الجماعية تسمح له عادة بتقليد حركات الشخصية التي يقوم بمشاهدتها والاندماج معها، وهذا التوحد يعتبر نموذج لتعلق الطفل بالشخصية او توحده الموضعي بنماذج تمثل له معاير اجتماعية او ان الطفل يميل الى التقليد والمحاكاة لم يتأثر بهم..... كأدوار الابطال في حكايات البابات الظلية التي يشاهدها فضلا عن ان هذه النماذج من الشخصيات تتحلى بصفات الخير والقيم والعادات والتقاليد الشعبية. ومن هنا تكمن اهمية اختيار النموذج من الشخصيات والمواضيع لحكايات مسرح الطفل المستلهمة من عرائس الظليات مع ما يرافقها من اداء حركي وصوتي ذات الوان متنوعة مثيرة ومؤثرة تصاحبها موسيقى مستمدة من الواقع الفني المعاش ومجسدة برؤيا معاصرة تنمي مواهب وذوق الطفل.

٢ـ فن صندوق الدنيا :ـ

يعد (صندوق الدنيا) من الفنون التمثيلية الشعبية غير المباشرة، وهو عبارة "عن عرض متتابع لمجموعة من صور الأبطال والأحداث، وهذا النمط يدخل في باب التمثيل على سبيل المجاز، لان عارض الصور يتخذ منهج المنشد أو القصاص في السرد وتلوين الصوت، والصورة إنما تكبر عن طريق عدسات تحدد بالضرورة عدد المشاهدين الذين ينفرد كل واحد منهم بوجدانه الخاص وقلما يزيدون في العرض الواحد على أصابع اليد الواحدة" (عبد الحميد يونس،ص١٠).

ويقوم بعرض هذا اللون من الفن شخص واحد كأنه يقوم بكل أدوار لعبته، وموضوعاته مستمدة من التاريخ العربي بسيره وملاحمه الشعبية

المرسومة على ورق مثبت على اسطوانة تتحرك باليد من جانب لتمر أمام العدسة وتختفي في الجانب الآخر كأنها شريط سينمائي. ويعلق عارض الصور بصيغة الأداء التمثيلي بنفسه على الصور المتغيرة، وتتكون من التعليقات في النهاية قصة متكاملة يتخللها احداث ومواقف تثير عنصر التشويق لدى المتلقي (الطفل) كونها تمسرح ذهنه من خلال الاداء والصور المتحركة في الصندوق. ومن هذه القصص(أبو زيد الهلالي) و(الزير سالم) و(عنترة) وغيرها (محمد كمال الدين،١٥٧،١٩٧٥).

يرى الباحث ان هذه اللعبة الممسرحة هي مصدر التسلية لدى الاطفال وقت ذاك خاصة وانها كانت تصور الشجاعة والموعظة الاخلاقية فضلا عن الجانب الترفيهي للأطفال. ول (محمد مندور) وصف أكثر تفصيلاً لهذا الصندوق يقول بأن صاحبه يحمله على ظهره هو والدكة التي يجلس عليها النظارة المؤلفين من الأطفال وأشباه الأطفال. والممثل يؤدي المواقف والأحداث والشخصيات بصوته المعبر والمتوافق مع المناظر ومنسجم معها. وهو يطوف بصندوقه الشوارع والحارات والقرى، وكلما لمح سرباً من الأطفال وضع صندوقه على الحامل وأمامه الدكة ثم يأخذ بمناداة النظارة لقاء بعض الملاليم. ويجلسهم على الدكة، ويضع على رؤوسهم ستارة تحجب عنهم الضوء الخارجي. ومن خلال فتحات الصندوق يرى المشاهدون عدة صور ملونة تتعاقب أمام أبصارهم المشدودة وصاحب الصندوق يروي بوضوح ما يرونه وهو يعلق على تلك المواقف القصصية أو الشخصيات أحياناً تعليقات مثيرة (محمد مندور،ب ت،٢٥). قائلا: "شوف يا سيدي وادي السفيرة عزيزة اللي جمالها ما خطر شيء وعينها اللي زى الفنجان، وبقها زى خاتم سليمان. ثم وادي يا سيدي كما إن عنتر بن شداد اللي قتل الفرسان وأدهش الأنام وكل ده عشان عبلة ذات الدلال والجمال" (محمد مندور،ص٢٦).

ول (فاروق خور شيد) وصف آخر للصندوق يزيد في تفصيلاته عما ذكره مندور، يقول: " بأن صندوق الدنيا الذي خرج بدكته الوحيدة وصندوقه المقام على حوامل تثنى عند رفعه قد علته دمى ملونة ويمسك الدكة في يد وبوقاً في يد أخرى ويمضي صاحب الصندوق في الأزقة ينفخ في البوق حتى يتجمع عدد كاف من الصبية فيختار باحة بين عدة حارات، ينزل فيها حمله " (فاروق خورشيد،البيان،٤٤،١٩٨٥).

وعلى الرغم من إن القصاص يحفظ بعض قصص السير الشعبية والأشعار، كما يحفظ عبارات الغاية منها اجتذاب النظارة لمشاهدة صوره أو مناظره المخبئة داخل صندوقه السحري، فانه ليس سوى قصاص شعبي جمهوره من الأطفال وأشباههم الذين تدفعهم الحماسة التي تثيرها نداءاته للانجذاب نحو الصندوق.

وإن عارض الصور المتحركة يحمل من سمات الحكواتي الكثير، فهو يروي مواقف وأحداث من سير شعبية معلقاً عليها، وواصفاً شخصيات تاريخية من تلك السير. وينشد أحياناً لاجتذاب الصبية بصوت متنوع بوع المواقف والأحداث. وإن حركة تغيير الصور ينبغي أن تكون متوافقة مع ما يؤديه من حكاية وتعليق على الصور التي يراها المشاهد. وهنا يذكرنا هذا القصاص بالقاص الشعبي حينما كان يؤدي في مكان تحيط به مناظر وصور مقتطعة من أشخاص ومواقف تلك الحكايات أو السير الشعبية والفرق بين القاصين إن صاحب صندوق الدنيا يحرك الصور في توافق زمني مع الحكي، بينما القاص الشعبي الآخر يعلق صوراً ثابتة تمثل منظراً يومي للمتلقي بمكان الحدث أو طبيعة الشخصية، وثمة اختلاف آخر يتمثل في أعمار الجمهور وما يعنيه هذا الاختلاف في طبيعة المخيلة وردود الأفعال ومستويات الثقافة لدى الأطفال عما لدى الكبار. والمكان الذي يعرض فيه صاحب الصندوق غير ثابت. ولا

يشترط فيها أن تكون سوقاً أو ساحة أو مقهى، وإنما حيث يتجمع الصغار. وبهذا فإن صاحب الصندوق في عمله يشبه المنشد الجوال.

وإن لجوء صاحب الصندوق إلى استخدام البوق لتنبيه الصبية، يشبه لجوء الصوفي الذي ظهر في زمن الخليفة المهدي إلى امتطاء العصا لاجتذاب الجمهور ويقتصر عرضه في النهار وإلا لما اضطر إلى حجب الضوء بستار.

ويرى الباحث ان هذا الموروث الشعبي يعد رافدا مهما يمكن ان يستفاد منه العديد من الكتاب والمخرجين المبدعين في مسرح الطفل، لما لهذه الظاهرة الدرامية اثرها في استثارة خيال الطفل وتنمية مواهبه وقدراته الابداعية. فالفنون المتعددة التي يقدمها هذا الموروث من حوار بسيط والوان موسيقية تصاحبها حركات الصور المتوافقة مع اداء الراوي (حامل الصندوق) كلها تشكل صورة يتمسرح من خلالها ذهن المشاهد الصغير فينجذب اليها ويستمتع ويتذوق بقيمها الجمالية والتربوية بما تحمله مضامين السير الشعبية او الحكايات التي يقدمها صاحب الصندوق حيث تحقق لذات الطفل المتفرج المتعة والاضحاك من خلال ما يراه من اشكال ومضامين تمزج الواقع بالخيال في حوار بسيط وحركات واضحة تتناسب مع المواقف والاحداث التي تحمل في طياتها منظومه من القيم التربوية والنفسية والترفيهية على نحو نابض بالحياة تحركها شخصيات لنماذج انسانية مليئة بالقيم والعادات والتقاليد والطباع، المصاغة عبر رؤيا جمالية وفنية وفكرية معاصرة.

٣ـ فن القرة قوز:

تتعدد تسميات هذا الفن حسب الأقطار العربية، فهو يسمى القرة كوز، أو الاراجوز أو القره قوز، وما هو إلا مسرح دمى يؤمه الأطفال والكبار، انه مسرح مكشوف متنقل يعرض قصصه في الهواء الطلق، أو في أماكن مخصصة كما في بعض البلدان. وله ستارة تنزل على الدمى، أو ترتفع عنها. أما

الممثلون فشخص أو أكثر قد يصلون إلى خمسة يحركون الدمى أو العرائس بالأيدي من تحت منصة فلا يرى الجمهور إلا حركاتها وأصواتها (محمد كمال الدين،ص١٨٤).

ويعد الدكتور(عبد الحميد يونس) هذا الضرب من الفن تمثيلاً شعبياً غير مباشر، وهو نوع من مسرح العرائس المعروف الآن لكنه يختلف عنه في الدرجة كونه مرحلة معينة من مراحل تطوره (عبد الحميد يونس،ص١٠).

ويحضر الجمهور عروض القرة قوز ويتخذ جلوسه في أماكن مخصصة. وتتميز شخصية القرة قوز بطرطور الرأس وصوته المستعار الذي يصدره اللاعب بواسطة (زعاقة) معدنية يضعها في فمه عندما يتحدث عوضاً عن الشخصية. وتحمل دمية القرة قوز عصا صغيرة تضرب بها الشخصيات التي تحاورها أو تعابثها فيثير ضربها ضحك النظارة. وعادة تكون الشخصيات الأخرى من النماذج غير المحببة في المجتمع كحماة الزوجة أو الشريك المخادع(فاروق خورشيد،البيان،ص٣٥). وللطرطور والعصا والصوت المستعار دلالات معينة في هذا الفن.

للعصا دلالة مشاركة الجمهور بالعرض. فان القرة قوز حينما يضرب الرؤوس تتعالى الضحكات وضجات الاستحسان. وهو يريد أن يدلل بأن هناك مواقف أو مشاكل لا تحلها إلا العصا. فكأنه ينقد الحالة المناقضة حين لا تحسم بالقوة (يوسف ادريس، مسرحية الفرافير،ص٣٤).

ولم يلجأ القرة قوز إلى الصوت المميز عبثا. كما لم يلجأ إليه لمجرد استخدام صوت مشوه يبعث على السخرية، وإنما لإيجاد صوت مميز فنياً كأنه الصدى الساخر لصوت البشر وينطوي على السخرية المبطنة. ولأنه رفيع حاد فهو مثير للأعصاب، والخناقة فيه تدل على الحكمة (يوسف ادريس، المسرحية، ص٣٥). وهو لا يقوم بدور المؤذي لمجرد إلحاق الأذى بالآخرين

وإنما لغاية محددة هي التعبير عن العداء الكامن في أعماق ابن البلد للحكام المستبدين وللأوضاع المتردية ولذوي الجاه والثروة الطائلة في زمان الانحطاط والاحتلال الأجنبي. فظهر هذا الفن لتسلية جمهوره والترفيه عنه ونقد كل انحراف وشاذ في المجتمع " فالقرة قوز واجه الواقع آنذاك، فيأس من إصلاحه ولذلك تمرد عليه، وسخر منه ورفض الإذعان لمعطياته وهكذا جاء القرة قوز مثال التصور الشعبي للشخصية المتمردة، الثائرة على المواضعات الاجتماعية السائدة، الرافضة لكل قيم الطبقة الحاكمة ومثلها في الأخلاق والسياسة والاجتماع والفن على حد سواء " (حسن دغمان،ص١١٠) وقد ترتب على هذا التصور نتيجتان:

الأولى: رفض القره قوز للقوالب الفنية الجاهزة، لذلك كان يعتمد على الارتجال اعتماداً كبيراً، محاولاً بذلك أن يجاري الحياة في تدفقها وتحركها. وأن تكون موضوعا ته مقتبسة مما يشغل الناس ويشكل محور همومهم اليومية.

الثانية: إن الصفات التي ينفرد بها القرة قوز عن النماذج المثالية التي تفرضها طبقة الحكام، هي؛ خفة الظل، اللباقة، الدهاء، الخبث، المكر وتجربة الحياة قد أهلته لأن يحسن التخلص من المآزق والأزمات. ولأنه سريع البديهة وسليط اللسان، فلا يسلم إنسان مهما علت منزلته من نقده اللاذع وسخريته وهجائه. فهو بحق لسان الطبقات الشعبية في رفض أي حل لا ينبع من أرض الواقع. والخلاصة إن شخصية القرة قوز تحمل سمات مجتمعها ومقوماته وتعكس في الوقت ذاته طبيعة عصرها ومكوناته الفكرية والسياسية والاجتماعية(حسن دغمان،ص١١١).

فهذه السمات التي تحلى بها القرة قوز ليست السمات ذاتها التي تحلى بها الممثل العربي أو الحكواتي. غير إن هناك سمات قريبة الشبه بين الفنون الحكواتية وبين فن القرة قوز. فهذا يرتكز على تقديم مواقف وأحداث

وشخصيات معينة ولا يعتمد على تقديم الروايات في عروضه مما يمنحه سلاحاً فعالاً للنيل من التناقض الاجتماعي والإنساني بعصاه (يوسف ادريس،ص٣٤). وشخصية المؤدي الذي يؤلف المشهد ويدير الحوار ويمثله ويحرك نماذج دماه تتحلى بسمات الحكواتي على وجه التقريب. فهي لا تقص حكاية بل تنشد وتروي وتحاور وتترنم ويقترن كل هذا بحركات مطابقة تنعكس على حركات الدمى (حسن دغمان،ص١٠٩). "ولا يحتوي هذا المسرح على ديكور اللهم إلا ستارة خلفية ترسم عليها بعض الرسوم المطابقة للأحداث، وأما الإضاءة فضوء النهار أو إنارة تحتية خفيفة وعامة إذا حدث التمثيل ليلاً، وتصاحب العرض موسيقى تصويرية وهي في الغالب صوت الطبلة أو المزمار" (محمد كمال الدين،ص١٥٩).

ويرى الباحث ان فن القره قوز هو انسب الاشكال الفنية بالتواصل مع الطفل والتعبير عن عالمه الخاص، سيما وان هناك اوجه مشتركه بين هذا الفن المبني على التقليد والمحاكات والارتجال والطابع الاندماجي وفنون مسرح الطفل المبنية اساليبها ايضا على استثارة الخيال والدهشة والتداعيات اللفظية في الحوار المنبعث عن الاحداث ومواقف اللعب الانفرادي والجماعي، ان هذه الأشكال التمثيلية والمضامين الشعبية ينبغي ان تكون نصب عيني من يستلهم هذا التراث ويوظفه في التأليف والاخراج لمسرح الطفل، ويجب ان يتناسب خطاب فن القره قوز الذي يتحلى بروح الفكاهة مع سلوكيات الطفل وعاداته خاصة وانه هذا الفن له القدرة على جذب جمهوره من الاطفال لما تحمله هذه الدمى والعرائس من مكانه في عالم الطفل او في حياته الخاصة.

ويرى الباحث ان العاملين في مسرح الطفل كالمؤلف والمخرج الذين يستلهمون التراث ويجسدونه في مسرح الطفل يتوجب عليهم ان يكونوا ذا معرفة وثقافة في مدى صلاحية اعمالهم المسرحية للمراحل العمرية للطفل

والغرض منها " دراسة السلوك البشري وتتطور الوظائف النفسية في سنين حياة الانسان المختلفة".(عبد الفتاح ابو معال،ص٣٥).

ما أسفر عنه الإطار النظري:-

١- عند استعراض المظاهر المسرحية المختلفة والمنتشرة في العديد من أرجاء الوطن العربي، نجد سمات فنون اساليب مسرح الطفل متجسدة فيها من ناحيتي الشكل والمضمون خاصة في فنون العرائس التي تنمي تذوق الطفل للقيم الجمالية وتكسبه نشاط عقلي مثمر في مجال التخيل والتذكر والتركيز.

٢- وجد بعض دارسي الفنون المسرحية إن فنون المخايلة والقرة قوز وصندوق الدنيا ما هي إلا نقلة بين المؤدي الواحد وجماعة المؤدين . وهي صوره تمثل ضمير الشعب الذي صنعها في زمن لم يملك فيه الا هذه الاشكال التمثيلية للتنفيس والترفيه عن نفسه معتمدا الاداء الحركي والصوتي والالفاظ الحوارية المتنوعة. وهي صفة مميزة عند الاطفال ينمى ومن خلالها قدراته الفنية وتأهله الى تقديم اعمال فنية فيها شي من الابداع والابتكار.

٣- أسهمت هذه الخصائص مجتمعة " بجعل هذه الفنون مرحلة وسطى بين مسرح الشارع والمسرح القائم بذاته وكذلك بين المؤدي الفرد والتمثيل الذي تشترك فيه الجوقة، ومرحلة وسطى بين التخيل بواسطة أدوات التمثيل والتمثيل المجسد بواسطة أفراد، وهو أيضاً مرحلة بين النص الملقى والنص الممثل، وهو مرحلة وسطى بين الأدب الفني والأدب الشعبي. وهذا باعتقاد الباحث ما يميل اليه الاطفال في كافة مراحلهم العمرية كون التمثيل وسيلة للشفاء النفسي من خلال السايكودراما

سواء كان الطفل ممثل او متلقي متقمصا او مندمجا فكلاهما يساعدان الطفل التخلص من الضيق والغضب التي تفرضها البيئة عليه.

٤- هذه الفنون الشعبية كانت نقلة ما بين المنشد والحكواتي والشاعر الشعبي وبين فن المسرح، إذ اتجهت البابات إلى موضوعات خاصة بها تخلقها الحاجة التي توظف لها المخايلة وكذلك القرة قوز فهناك الوعظ الديني والمواضيع الاجتماعية والتعلمية فهي وسيله لتوجيه الاطفال الى مكارم الاخلاق.

٥- نخلص ان الوطن العربي لم يكن غريبا عن مسرح الطفل اذ كان لديه فنونه التمثيلية المحلية وموروثه الشعبي الذي شكل مصدر تسلية وترفيه وتنفيس وتعليم للعادات والتقاليد والاعراف الاجتماعية والطقوس الدينية والاحتفالات الدنيوية. وهذه الالوان القصصية والتمثيلية كانت جزءً من واقع الطفل والمجتمع العربي ومن المقومات الفكرية لمثقفي العصر وقتذاك.

٦- اذا كانت هذه الفنون تعد من فنون الشارع الشعبي فهي ايضا من فنون القصر، خاصة واول فنون المخايله عرفت العرض المسرحي في بيت الخاصة. وهذا يعني ان اطفال الخاصة والعامة كانو يتمتعون بهذه الظواهر المسرحية القائمه على الصراع بين الخير والشر.

٧- تتسم هذه الفنون الشعبية بوظيفتيها الاجتماعية والتربوية حيث ساهمت عن طريق عروضها الفنية في بناء الاجيال المتعاقبة من خلال تقديمها حكايات في اشكال مزجت الخيال في الواقع وقدمت عروضا فيها شخصيات نماذج تمتلك لغة بسيطة وواضحة ومفهومه من قبل متلقيها جمهور الاطفال والكبار خاصة وان شخصياتها تتسم بالقيم الاخلاقية وروح الفكاهة، تنمي الذوق الفني والجمالي تجعل جمهورها

ينبض بالحياة متأثرا بصفات الشخصيات التي تتحلى بالشجاعة والصبر والصدق والايمان والثقة بالنفس. وهي بذلك تنمي شخصية الطفل وتساهم في بنائه الفكري والنفسي بما يتوافق مع الحاجات والرغبات التي تلبيها هذه الظواهر المسرحية.

إجراءات البحث:

أولاً: منهج البحث:

اعتمد الباحث أسلوب المنهج الوصفي / التحليلي في الإطار النظري وتحليل العينات.

ثانياً: مجتمع البحث:

تكون مجتمع البحث من اربع مسرحيات للأطفال عراقية معدة او مؤلفة ومخرجة من قبل مبدعين عراقيين، وهذه المسرحيات تعاملت في تأسيسها النظري ومرجعياتها البصرية على الموروثات الشعبية وتحديدا العروض التي اخرجتها الفرقة القومية للتمثيل في السبعينات من القرن المنصرم، وكما مبين ادناه:

اسم المسرحية	اسم المؤلف او المعد	اسم المخرج
الصبي الخشبي	قاسم محمد	قاسم محمد
طير السعد	قاسم محمد	قاسم محمد
زهرة الاقحوان	سعدون العبيدي	سعدون العبيدي
يقظة الحواس	كريم العراقي	حسن الانصاري
المزمار السحري	طه سالم	فخري العقيدي

عينة البحث:

مسرحية (الصبي الخشبي) اعداد واخراج قاسم محمد.

طريقة اختيار العينة:

١- تتفق المسرحية مع فرضية البحث

٢- تمثل المسرحية نضجاً على صعيد التعامل مع الموروثات الشعبية.
٣- توافر المسرحية على معطيات فكرية وتعليمية وقيم جمالية وترفيهية.

تحليل مسرحية (الصبي الخشبي)

تأليف وإخراج قاسم محمد

عن قصة بيونو كيو للكاتب الايطالي (كارلو كالودي)، واكتسبت المسرحية عنوانها من خلال الأحداث والمواقف التي تدور من منطلق غير واقعي وصولا الى شكل واقعي، فبطل المسرحية شخصية محورية مجسده بصيغة صبي خشبي يخرج من خشبة، عجز صاحبها الحطاب الفقير عن بيعها، وعندما أراد ان يصنع منها ساق منضده ويفاجأ بخروج هذا المخلوق الغريب.

تحيلك هذه المسرحية الى حالة الالتقاء الجماعي ما بين الشخوص والمتلقي الذي يكون قطبا مؤثرا في معادلة النص المسرحي، اذ يتحسس مبثوثات الموروث الشعبي في حكاية جمع فيها المؤلف بين الحيوانات والطيور والاشجار والانسان، وجعل الشخصية المحورية الصبي الخشبي (وجود مادي حي) أي ان الوجود المادي سبق وعيه بماهية الانسان، ويكتسب هذا الوعي عبر اصطدامه بالواقع من التجربة التي يتعلم منها بحيث تبرهن له على صحة النصائح التي قالها كل من الحطاب، والعصفور، والعافية، والطالب الطيب.

ويبقى الصبي يتلقى الدرس تلو الدرس بأن الطفل الذي لا يطيع ابويه ويهرب من البيت ويسبب الأذى سوف لن يرتاح في حياته.

فالإنسان الحقيقي هو الذي لا يؤذي الاخرين اذا واجهوه بالحقيقة، ويمارس الصبي النقد الذاتي ويؤنبه ضميره بوازع اخلاقي تمليه الحاجة او الضرورة.

ولكن صوت ضميره سرعان ما يحتبس حالما يجد ما يغريه بارتكاب الخطأ. واشتملت المسرحية على حوارات فيها ايعازات سريعة لذهنية الطفل ذات نهج تربوي يقوم العملية التربوية والفنية والمؤلف يرسلها عن طريق شفرات او مفردات واقعية تأتي بانسيابية لا تضجر ذهن الطفل المتلقي بصيغه معادلة للإنسان.... من لا يراعي نظام المرور يضحي بحياته، ويتضح ذلك في المسرحية من خلال هروب الصبي الى الشارع حينما ظهر من الخشبة الى العيان، فيسمع اصوات سيارات تصطدم مع بعضها... واذ بشرطي المرور يركض وراء الصبي ويقول:

الشرطي:- هسه لازم لو يدفع جزاء لو نوديه للحبس.

الحطاب:- ليش اشسوه.

الشرطي: عبر الشارع، مو من المكان المخصص له. (قاسم محمد، ١٩٧٤، ٧٧).

وكذلك سخر المؤلف حوارات دارت عن لسان الطير بفكرة بسيطة جعلها تشارك الاحداث والمواقف بلغة الانسان، تحمل في مضامينها دلالات تربوية وترفيهية وهذا ما يزخر به الموروث الشعبي العربي وخاصة في حكايات الف ليله وليله، وكليله ودمنه، ومقامات الحريري وكتب الجاحظ، كلها تحتوي قصص تمثيلية يدور الحوار فيها على لسان الطير والحيوان......

فقد اتخذ المؤلف من الطير وسيلة لايصال الارشادات والنصح التي تسهم في التنشئة الاجتماعية سيما وانه جعل الصبي سببا في اخراج الطير من البيضة ليكون مستعدا في مبادلته المساعدة حينما يجد ما يغريه بارتكاب الخطأ.

حيث يقول:-

العصفور:- شكرا يا صديقي الخشبي، ساعدتني:- وانا هم مستعد اساعدك.

الصبي: أي انا صديقك وساعدتك.... (قاسم محمد، ١٩٧٤، ٧٨)

لقد وظف المؤلف فن المخايلة من الدمى والعرائس في المسرحية وجسدها بصيغة خيال الظل والقره قوز وصندوق الدنيا وغيرها من العرائس التي يمكن ان يشاركها الطفل اثناء العرض سواء في توجيه النصح الى شخصيات المسرحية المتمثلة بالدمى او القاء اللوم على بعض تصرفاتها.

وبما ان الطفل يميل الى الملاحظة والتقليد لنماذج يتأثر بسلوكها وتصرفاتها فهو بذلك ميالا منجذبا الى مسرح العرائس.

ويرى الباحث انها الواسطة والوسيلة المحببة الى عالم الاطفال لانها تنقلهم من الواقع الى الخيال وبالعكس، وتجعلهم يتقمصون الشخصيات المجسدة لا شعوريا بما تحمله من صفات محببة الى انفسهم ومن نماذج يكنون لها الاعجاب.

وهذا ما نجده في المسرحية حينما يسمع الصبي الخشبي موسيقى ويرى جمعا من الاطفال يتحلقون امام مسرح العرائس، وكان يجذبهم الى هذا الفرجة رجل المسرح من خلال حركاته وادائه الصوتي بقوله:

الرجل:- تعالوا.. تعالوا.. اتكربو.. ترجو.. أفرحوا تعلموا..

تعالو شوفو التمثيل.. شوفو مسرح ما له مثيل...

من الخشب المثلين..والفرجة تسوه فلسين تعالوا..تفرجوا.. لمسرح عظيم.

الصبي الخشبي:- اخ.. لوما داروح للمدرسة.. كان رحت ويه هذوله (يتردد... يعود.. يتردد... وهكذا..)

ما يخالف خلي شويه اتفرج وتالي اروح للمدرسة. (يسأل احد الصبية) هاي شنو هنا.

الصبي الاخر:- هنا كولشي جميل.. هنا مكتوب المسرح العظيم

يعني يمثلون.. والممثلين كلهم من خشب

الصبي الخشبي:- (يفرح) من خشب

الصبي الاخر:- أي من خشب تشوفهم يعيشون بس ما يمثلون ومن يخلص التمثيل يرجعون خشب.(قاسم محمد،١٩٧٤، ٨٠)

ويرى الباحث ان هذا المشهد في المسرحية وضح فاعلية توظيف الموروث الشعبي من العرائس وكيفية جعلها وسيلة اتصال في مسرح الطفل بحيث كانت فاعلة ادهشت الاطفال المتلقين والدليل على ذلك ان الصبي الخشبي باع كتابه الذي اشتراه له ابيه الفقير مقابل بيع معطفه وذلك لشراء بطاقة دخول لمشاهدة مسرح العرائس متناسيا احلامه في اكمال دراسته وانجذابه لمشاهدة هذه الاحتفالية التي يمثلون بها الخشبيون من العرائس.

وكذلك جسد المؤلف في مسرحيته شخصيات على شكل حيوانات ناطقه بجوار الانسان مختارا اياها وفق صفاتها السلبية او الايجابية كاختياره للثعلب والقطة ليضفي على حوارهم نموذج الخديعة وهو ما استلهمه من حكايات الموروث الشعبي التي يتماثل فيها الصفات السلبية لهذه الحيوانات فضلا عن ان تقديم الشخصية الإنسانية في مسرح الطفل تجعلها مثالية امامه بينما هي واقعية لذلك يلجأ كتاب مسرح الطفل الى الاشكال التمثيلية الموجودة في الحكايات الشعبية والمجسدة شخصياتها على شكل حيوانات وهو ما يشعر الطفل بالألفه والتوحد معها، وهذا ما جعل المؤلف ان يختار الثعلب والقطة لخديعة الصبي الخشبي واخذ نقوده برغم من تحذير صديقه العصفور الذي يراقبه عن كثب دون جدوى وما يؤكد هذا قول الثعلب الى الصبي.....

الثعلب:- انت تريد ان تساعد ابوك... هاي الخمس ليرات العندك اسويها

اكثر...(يخرج ثلاث ورقات).... اسود الك احمر الي.

العصفور:- اسمع.. اسمع.. دير بالك..احذر.. هذوله محتالين حراميه.. (قاسم محمد، ١٩٧٤،٨٢).

وقد لجأ المؤلف في القسم الثاني من المسرحية الى استخدام شكل النحل وجعلهم شخصيات ينطقون بحوار الانسان ليصوروا للاطفال خلايا النحل وكيف تعمل على مدار الساعة منطلق من المقولة (من لا يعمل لا يأكل).

يرى الباحث ان لجوء المؤلف الى هذا الشكل الذي يضمنه جوانب تربوية وتعليمية توسع خيال ومدارك الطفل خاصة وان حبه العفوي للطبيعة لا ينفصل عن شوقه للحوار معها لذلك يستهوي الاطفال في حكايات مسرحهم ان تتكلم الاشجار والنحل والحيوانات والطيور ويستهويهم أيضاً تشخيص الكائنات السحرية واشتراكها في الاحداث في جو من الاسرار والاستغراب.

ويعتقد الباحث ان شوق الطفل لهذه الاشكال ومضامينها المستلهمة من الموروث الشعبي والمجسدة برؤيا معاصرة هو واعز نفسي لان الطفل قد اشبع من المواعظ والنصائح التربوية والصحية المباشرة التي تملى عليه من قبل افراد عائلته او معلميه لذلك يشعر بتماس وانجذاب للشخصيات الحيوانية او النباتية.

ومن هذا المنطلق نجد ان المؤلف حاول ان يصل الى تحريك حواس الاطفال من خلال الطيور والنحل والاشجار والعافية وكل هذه الدلالات بما فيها مسرح الدمى والعرائس التي استلهمها من التراث ليعطي من خلالها قيمة فكرية وجمالية معتبرا هذا الموروث الوسيط لايصال هدفه من العمل المسرحي الا وهو التذوق الحسي والتسلية والتعليم.

النتائج ومناقشاتها:

١- ان فنون المخايلة (خيال الظل، القره قوز، صندوق الدنيا) فنون شعبية تعد بمثابة الارهاصات الاولى لمسرح الطفل كونها تجذب الاطفال من خلال مزج الواقع بالخيال والحركات والاصوات التي تصدرها الدمية، وهذا ما وجدناه ملائما في تحليلنا للنص المسرحي في تلبية حاجات ورغبات الاطفال.

٢- وصف الباحث بأن مسرح الطفل أعظم ما يكن من الاختراعات في القرن العشرين وانه اقوى معلم للاخلاق وخير دافع الى السلوك الايجابية وذلك لان دروسه لا تلقن بالكتب بل بالأداء الحركي والصوتي التي تبعث الحماسة، وهو ما اشارت اليه صور وافعال الشخصيات وحوارها التي تتضمن معالجات تربوية وتنفيسية بصيغة فنية.

٣- على من يتصدى من كتاب مسرح الطفل للموروث الشعبي وتوظيفه ينبغي ان يكون ذا معرفة ودراية بالتراث وعلم نفس الطفل ليستطيع الوصول في مادته الى ذات الطفل ويراعي المرحلة العمرية بحيث يناسب الخطاب المسرحي معها، وهو مايشير اليه تحليل النص المسرحي حيث ترتبط احداثه ومواقفه بالواقع المتخيل والمعاش والمشكلات التي قد يواجهها الطفل في بيئته.

٤- اتضح ان الطفل يستطيع ان يدرك ميعرض امامه من خلال عنصر الفكاه والضحك في فكرة بسيطة وشخصيات غير معقدة ولغة سهلة، وهذا ماجسدته فنون المخايله في المسرحية من عناصر تشويقية دفعت الصبي الخشبي الى بيع كتبه لقاء بطاقة دخول مشاهدة العرض.

٥- بما ان الطفل يميل الى التقليد والمحاكات فهو يحاكي من يعايشهم ويحاكي

ادوار الابطال التي يشاهدها في المسرحيات، ومن هنا تبدو اهمية اختيار المؤلف للنماذج التي يقدمها للأطفال بصفات سلوكية ايجابية كالشجاعة والصدق والامانة، وهذا ما جسدته شخصيات المسرحية من خلال الحوار على لسان الصبي الخشبي والطيور والحيوانات.

٦- ان اقبال الاطفال على مسرح العرائس والدمى لم يأتي من فراغ، فبالإضافة الى مساهمة الحركات والاصوات والموسيقى التي تصدرها العرائس فأن هناك اسباب اخرى تجذبه اليها وهي ان الطفل لايتقبل بسهوله النصائح التربوية بشكل مباشر من ذويه واصدقائه، لذلك يكون مسرح العرائس بصيغه الادمية او الحيوانية او الخيالية هي مصدر تشويق مؤثر لذات الطفل.

٧- وان جاز التعبير ان العرائس خير وسيلة وواسطة لثبيت المعارف وترسخ القيم والعادات والتقاليد لدى الطفل وخاصة اذا كانت الشخصيات مجسدة وناطقة بأشكال حيوانية وطيور واشجار ناطقة بلسان الانسان فهي العنصر الجاذب والمشوق للطفل باتجاه المسرح.

Abstract

- Child theatre is one of the Learning instrument as well as educational and enter taiment for what achievements and support for the Positive ethics and culture that makes child unify with.
- There is no doubt that this field had kept a lot of education scientists busy with derelapins this field for what important role it has in Social،cultnral، and psychological development on children.
- For enrichins this field it should be using a group at communication tools like drama،and sketches which misht

be pictured in So many shapes accerdins to the nature at society and Political،economic Situation It's important getting benfil from this importance and apply it through amodrenize ilison for the child theatre.

- This study has an invitation to resist the out،come influences on our theate fields which effected the children personality negatively especially when we know how much children been targeted by thorshts،ideas،and vision which are for away from our Arabic culture and relegionse rithals and habits

From this point it was necessary to recall our this point it was necessary to recall our tradihons and Use it for adoptins new theortical framework which focuse on the artistic phenomena in Arabic culture:

1- The shadow.
2- The Qarqooz (clowns).
3- The box of life.

What was concluded from this was atool to analyze the data of the research.

هوامش البحث

* القوصرة لغة (وعاء يجعل فيه التمر ونحوه) وفي خيال الظل يظهر عند الاستفتاح فيه شبه عقد على عمد دقيق الصنع، معلق به قناديل وثريات يسمونه القوصرة.

* الإسقاط: جمع سقط وهو الولد يسقط قبل تمامه، ورديء المتاع. أو هو ضرب من الاشربة وقيل وعاء يحفظ فيه الطيب.

قائمة المصادر

١- ابن منظور (جمال الدين) لسان العرب. بيروت: دار الطباعة للنشر.١٩٥٠.

٢- الاسود (الحافظ) التراث الشفاهي ودراسة الشخصية. عالم الفكر. مجلد ٦ (عدد١، ١٩٨٥).

٣- ابو معال (عبد الفتاح) في مسرح الاطفال. عمان. دار الشروق للنشر والتوزيع. ١٩٨٤.
٤- برشيد (عبد الكريم) التراث العربي والمسرح. الكويت: اللجنة الوطنية للثقافة والفنون. ١٩٩٤.
٥- تيمور(أحمد). خيال الظل واللعب والتماثيل المصورة عند العرب.القاهرة: دار الكتاب العربي بمصر، ١٩٥٧.
٦- الجاحظ (ابو عثمان عمر ابن محبوب) البخلاء.القاهرة: دار المعارف. ب ت.
٧- الدباغ (تقي) الفكر الديني القديم. بغداد: دار الشؤون الثقافية. ١٩٩٢.
٨- دغمان (سعد الدين محسن).الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي. بيروت: دار الأحد، ١٩٧٣.
٩- الدسوقي (عمر). المسرحية نشأتها وتاريخها واصولها. القاهرة دار الفكر العربي، ب ت.
١٠- الراعي(علي). المسرح في الوطن العربي. الكويت المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، ١٩٨٠.
١١- الشابشتي (أبو الحسن علي بن محمد) الديارات، تحقيق كور كيس عواد. بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٦٦.
١٢- عبد الكريم البياتي (شوكت)، تطور فن الحكواتي في التراث العربي وأثره في المسرح العربي المعاصر. بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٩، ص١٤٠.
١٣- كمال الدين (محمد). العرب والمسرح. القاهرة: دار الهلال، ١٩٧٥.
١٤- لنداو (يعقوب). دراسات في المسرح والسينما عند العرب. ترجمة أحمد المغازي. القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ب ت .
١٥- مندور (محمد). المسرح. القاهرة: دار المعارف بمصر، ب ت.
١٦- نصير (ياسين)المسرح العراقي حاملا للموروث الشعبي.بغداد: دار الشؤون الثقافية.١٩٨٦.
١٧- هويتنج (فرانك.م) المدخل الى الفنون المسرحية. القاهرة: دار المعارف. ب ت.

المسرحيات:-

١- إدريس (يوسف). الفرافير. القاهرة: دار غريب للطباعة، ب ت.
٢- محمد (قاسم) مسرحية للأطفال (الصبي الخشبي) مجلة المسرح والسينما. بغداد: العدد١٠,١٩٧٣.

المجلات:-

١- خور شيد (فاروق). "الموروث الشعبي والمسرح العربي". البيان (الكويت) العدد ٢٢٨ (آذار، ١٩٨٥).
٢- العلبي (أحمد). "أول مؤلف مسرحي في الأدب العربي" دراسات عربية (الكويت) العدد ١١ (أيلول، ١٩٦٦).